NICHITA STĂNESCU

(31 martie 1933 – 13 decembrie 1983)

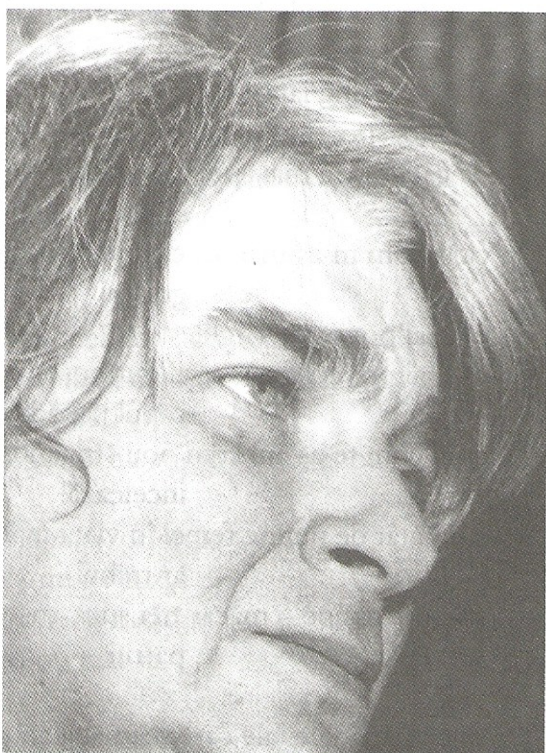


Foto: I. Cucu

„...Nichita Stănescu nu este numai un versificator diabolic de abil, un poet inspirat şi original, este şi un teoretician al poeziei. A construit un model (poezia metalingvistică), un tip genetic de lirism...", scrie E. Simion în prefaţa la *Opere* din 2002. „Nichita Stănescu e cea mai mare iluzie a criticii noastre actuale", scrie, parcă în replică, Gh. Grigurcu, în *Amurgul idolilor* (1999). Receptarea poetului *Necuvintelor* stă, toată, între aceste două extreme. E drept şi că, atât înainte, cât şi după 1989, cultul personalităţii poetului s-a dovedit mai puternic, deşi contestarea e la fel de veche, datând şi unul, şi alta din anii '60. Poate şi pentru că a fost mult prea excesivă de la început, în vreme ce pledoaria pentru originalitatea poetului avea mai mult decât un sâmbure de adevăr. Astăzi, cu prima ediţie critică pe masă, ne putem face o idee mai limpede şi mai obiectivă. Ceea ce bate numaidecât la ochi, la capătul unei lecturi nu fără destule obstacole, este inegalitatea poeziei. Decalaje valorice mai mari nu există, probabil, în opera niciunui alt mare poet român. Însă nu aşa de bătătoare la ochi este originalitatea. Doar inaderenţă la tipul ca atare de poezie denotă afirmaţia lui Grigurcu după care Nichita Stănescu ar fi un „idol fals, aşezat în locul valorilor interzise, subestimate, răstălmăcite, ori al celor ce n-au venit încă." Afirmaţia pare izvorâtă, între altele, şi din exagerarea conţinută în teza lui Simion referitoare la construcţia teoretică a modelului poetic. Poetica lui Nichita Stănescu e interesantă, ce e drept, dar confuză. Dacă există vreun model, acesta este spontan şi trebuie refăcut cu prudenţă din răsfăţul stilistic al *Antimetafizicii*. „Necuvintele" nu pot fi cuvinte ce refuză să mai fie simple vehicule, cum susţine Simion. Nichita Stănescu n-ar fi, pentru atât, un pionier, ci un epigon al celor dintâi poeţi moderni. Deşi nu e foarte clar, conceptul de *poezie metalingvistică* este totuşi cel mai în măsură să ne sugereze originalitatea. Lirismul *fonetic*, *morfologic* ori *sintactic* foloseşte *ad libitum* gramatica, dar ne lasă să înţelegem că poetul doreşte mai mult decât au reuşit Arghezi sau Barbu, în sensul exploatării resurselor lexicului, atât a realităţii, cât şi a virtualităţilor cuvântului. Intuiţia excepţională, nicidecum cultura poetică, destul de precară, l-a condus pe Nichita Stănescu la ideea unei poezii a poeziei. De altfel, scurta istorie a poeziei noastre moderne arată o astfel de evoluţie. Între războaie, metamorfoza cea mai evidentă a poeziei constă tocmai în tendinţa de a se lua pe sine ca obiect, devenind tot mai pură (nu neapărat în înţelesul de la abatele Bremond). Ar fi de precizat felul în care s-a apropiat poezia noastră de acest ideal proclamat, în definitiv, de Poe încă din zorii epocii moderne. Eminescu este cel care a dat expresie poetică integrală limbii naţionale. El a creat ceea ce am putea numi limba literară a poeziei româneşti. Aşa cum era concepută aceasta de către clasici şi romantici. Arghezi, pe urmele lui

Eminescu, a creat, la rândul său, a doua limbă literară a poeziei noastre, aceea modernă, fără frontiere, care a recuperat tot ce fusese exclus înainte, prozaicul, urâtul și trivialul. El a scos poezia din puterea tabuurilor morale, religioase și sociale. Procesul avusese loc mai devreme în alte literaturi. La noi el a fost opera ultimei generații a secolului XIX și a primei din secolul XX. L-au continuat avangardiștii interbelici, radicalizându-l, dar i-a costat indecizia între lupta de eliberare ideologică și aceea de eliberare verbală a poeziei, care nu erau obligatoriu legate. Una constă în detabuizare, a doua, în libertate lexicală. Nichita Stănescu a desăvârșit-o pe cea din urmă, sfărâmând toate chingile, dezlegând toate nodurile. „Necuvintele" lui nu sunt altceva decât cuvintele în deplină libertate. Așa stând lucrurile, n-are sens să-i reproșăm „sterilitatea lăuntrică" sau carența emoției, câtă vreme nu într-o astfel de materie lucrează poetul. Există două feluri de reformatori în poezie. Există poeți ca Baudelaire sau Arghezi, care reformează un mod de a gândi moralmente poezia, și există poeți ca Mallarmé sau Nichita Stănescu a căror reformă țintește modul de a gândi artisticește și poezia. La aceștia din urmă, nu sunt importante „profunzimile", „dramele", ecorșeurile sufletești. Abia în ultima culegere antumă, poezia lui Nichita Stănescu a început să arate și dosul covorului, nodurile adică, după ce până atunci arătase doar fața, semnele, jocurile de fire care se împleteau exuberant și strălucitor ca să dea naștere unor figuri de o neasemuită frumusețe.

Cele dintâi poezii publicate (fiindcă acelea rămase inedite până de curând, datând din anii '50, sunt doar o combinație abilă, dar naivă, de Arghezi, Barbu, Topîrceanu și M.R. Paraschivescu) din *Sensul iubirii* (1960) sunt labișiene, caligrafiind pe temele realismului-socialist, însă cu o remarcabilă puritate. Imaginarul realist-socialist e la Nichita Stănescu difuz, neconturat, lunecând în fundalul poeziilor ca expediția lui Xenophon în frazele poetice din *Anabasisul* lui Saint-John Perse. O particularitate ce se va dovedi rezistentă în volumele următoare este „corporalitatea": umerii, aripile, tâmplele, gleznele, fruntea etc. alcătuiesc de pe acum o anatomie lirică foarte personală. Nu se poate ști ce este autentic și ce nu în această poezie în care aproape întreg planul sentimental este contrafăcut: „C-un gând foșnesc toți arborii, mai pur/ și cu-o bătaie-a inimii, răsună/ larg discul orizontului din jur/ parcă lovit de-un răsărit de lună.// Cu trupu-acesta bolții îl supun/ rubine și smaralde, ametiste/ și cărămidă trupului mi-o pun/ la ridicarea lumii comuniste." Imaginarul colectiv și împrumutat (războiul, fasciștii, Fučik, Lenin, Vasile Roaită) e tratat nu doar cu mai multă grație decât la orice alt poet contemporan, dar, pentru prima oară, împins într-un fundal neclar, evaziv, indistinct și chiar misterios. Caligrafia realist-socialistă se continuă și în *O viziune a sentimentelor*, indicând deja calea majoră pe care poezia tânără va evada din contingent (baraje, oțelării, sonde) într-un lirism ce pare pur și melodios ca o cantilenă. Dar în acest al doilea volum găsim și primele poeme tipic nichitastănesciene:

„Alergând, alergând mi se-nteţeau muşchii,
scheletul alb ce-l țin în mine,
ca marmora lui Michelangelo statuile,
a început să se facă mai luminos, mai luminos
vertebră de vertebră, os de os."

Sau:

„Mâinile mele sunt îndrăgostite
vai, gura mea iubește,
și iată, m-am trezit
că lucrurile sunt atât de aproape de mine,
încât abia pot merge printre ele
fără să mă rănesc."

Sau, în fine:

„E o întâmplare a ființei mele:
și-atunci, fericirea dinlăuntrul meu
e mai puternică decât mine, decât oasele mele,

pe care mi le scrâşneşti într-o îmbrăţişare
mereu dureroasă, minunată mereu."

Două observaţii impune această poezie. Prima este ştergerea diferenţei dintre subiect şi obiect, dintre fiinţa poetului şi lume, dintre moral şi fizic. Sentimentele capătă corp, se izbesc unele de altele, se rotesc, se rănesc venind în contact cu lucrurile, pe scurt, par tot atât de materiale ca materia din care este alcătuită lumea. Fizicii emoţiilor îi corespunde o metafizică a lucrurilor. A doua observaţie priveşte intervenţia cuvintelor, a vocabularului în acest dans psiho-fizic:

„Pe urmă ne vedeam din ce în ce mai des.
Eu stăteam la o margine-a orei,
tu - la cealaltă,
ca două toarte de amforă.
Numai cuvintele zburau între noi,
înainte şi înapoi.
Vârtejul lor putea fi aproape zărit,
şi deodată,
îmi lăsam un genunchi,
iar cotul mi-l înfigeam în pământ,
numai ca să privesc iarba-nclinată
de căderea vreunui cuvânt,
pe sub laba unui leu alergând.
Cuvintele se roteau, se roteau între noi,
înainte şi înapoi,
şi cu cât te iubeam mai mult, cu atât
repetau, într-un vârtej aproape văzut,
structura materiei, de la-nceput."

Foarte sugestivă este imaginea poetului ca un Tarzan care sare din cuvânt în cuvânt, agăţat de liane, veritabil acrobat liric. Lucrurile devin la rândul lor părţi de vorbire, se leagă în propoziţii, cuvintele se desfac în silabe şi în sunete care gravitează ori zboară ca o materie. Odată însă descoperită nota, în această poezie al cărei sunet nu mai fusese auzit niciodată, poetul se dovedeşte incapabil s-o exploateze conştient şi convingător până la capăt. *Dreptul la timp* (1965) readuce motivele realist-socialiste („cutremurătorul Februarie"), e drept, chircite într-un discurs tot mai evaziv şi pe alocuri absurd. E ca o spălare a tematicii pentru a putea fi repusă în circulaţie. Nimeni nu-i mai cerea lui Nichita Stănescu să scrie poezii ţinând de un fel de *nouveau réalisme-socialiste* precum aceasta: „Oţelul e raţiunea Hunedoarei;/ arterele lui de foc/ bucle de foc ale literelor care scriu/ cuvântul pace", amestecând în lava din furnalele standard ale anilor '50 obsesii din cele mai personale, ca şi un început de patriotică *Cântare a României* pe gustul anilor ce veneau, cu Mărăşeşti, Decebal şi restul figuraţiei istorice. Şi totuşi *Roşu vertical* (1967), *Un pământ numit România* (1969) abundă în banalităţi de acest tip: „Despre patrie se pot spune/ cuvinte scrise cu colţul inimii noastre", sau: „De două mii de ani acest pământ/ din trupurile noastre face parte". Un punct de cotitură l-ar fi putut reprezenta *11 elegii* (1966), probabil volumul cel mai original al autorului. În *11 elegii* poezia pură a neomodernismului atinge punctul cel mai înalt. Puritatea e aproape absolută în cele douăsprezece texte în care oasele fragile ale ideilor nu se mai simt sub carnea poemelor. *Elegia întâia* evocă tocmai acest poem care începe şi se sfârşeşte cu sine, ca un fel de astronomică gaură neagră care nu lasă nimic să scape în afară şi în care poetul locuieşte laolaltă cu şirul de bărbaţi purtându-i numele:

„El începe cu sine şi sfârşeşte
cu sine.
Nu-l vesteşte nicio aură, nu-l
urmează nici o coadă de cometă.

Din el nu străbate-n afară
nimic; de aceea nu are chip
şi nici formă. Ar semăna întrucâtva
cu sfera,
care are cel mai mult trup
învelit cu cea mai strâmtă piele
cu putinţă. Dar el nu are nici măcar
atâta piele cât sfera."

Aceste versuri au devenit la fel de celebre precum acelea din *Oul dogmatic* al lui Ion Barbu, dacă e să ne referim la posibilele antecedente. Dacia mai curând blagiană decât pîrvaniană din *Elegia a doua* este tot aşa de sugestiv zugrăvită ca o lume în găurile căreia, ca în scorburi, e aşezat câte un zeu. Oarecum pretenţioasă este *A treia*, în care poetul descoperă gustul pentru o reflecţie sofisticată şi uscată, dar în care se fixează totodată motivul cel mai frecvent şi riguros din poezia lui Nichita Stănescu, acela al ochiului „gol pe dinăuntru/ ca un tunel", prin care privirea devine una cu ceea ce este privit: „Atârnăm/ de capătul unei priviri/ care ne suge". Omul nu mai este singurul care priveşte. E privit la rândul lui de lucruri. Frunza se preface în „gârlă de ochi verzi". Separaţia dintre eu şi lume sau dintre visceral şi real cade odată cu dispariţia antropocentrismului. *A patra* înfăţişează tocmai refacerea unităţii primordiale. *A cincea* descrie un tribunal al naturii care-l condamnă pe om să redevină măr, frunză, pasăre. Tema e reluată în *A şaptea*, ca şi cum dezideratul s-ar fi realizat: „Trăiesc în numele frunzelor...". *Elegia oului*, a noua, reia o temă secundară din cea dintâi, a sinelui lipit de sine. Doar că locaşul poetului este acum fără dubii oul lui Barbu. Argheziană este *Elegia a zecea*. Pe poet îl doare „invizibilul organ, cel fără nume", nemirosul, negustul. Boala lui este intersenzorială, dar nelegată de senzaţii. Asociativitatea e de tip avangardist: „Mă doare diavolul şi verbul/ mă doare cuprul, aliorul,/ mă doare câinele, şi iepurele şi cerbul...". Prozaice, abundând în non-sensuri nu totdeauna voite, sunt celelalte elegii. Volumele care urmează nu mai aduc lucruri noi, dar rămân la un nivel ridicat, cel puţin acelea de dinainte de 1970.

Oul şi sfera (1967) este limpezit tematic, putându-se cita oricând versuri din cele mai frumoase ale poetului. *Laus Ptolemaei* (1969), *Necuvintele* (1969) sau *Măreţia frigului* (1972) reiau în chip mai metodic, dar şi mai puţin inspirat, motivele anterioare. Ptolemaeu simbolizează bunul-simţ empiric, eroarea necesară a percepţiei care constituie lumea: poezia visează să regăsească terenul sigur al realului, temându-se de schema abstractă a gândirii care desfigurează. Ptolemaeu e definit ca „martorul bunului-simţ" şi al „existenţei", însă aspectul poemelor e deliberat didactic şi suavitatea lirică de până acum se evaporă lăsând în loc un pietriş de concepte. Unele poezii seamănă cu nişte prelecţiuni care enunţă legi, reguli, gnome. Sigur, glossele acestea sunt similiştiinţifice. Dar nu mai puţin apropiate de vechea poezie de idei, deşi poetul se fereşte de ea: „O, niciodată, niciodată,/ nu mi-a fost dor de vreo idee,/ ci numai de un măr sau de un mers de fată". E de remarcat factura naivă, aceea care de fapt o salvează de preţiozitate, dându-i un aer ludic:

„Eu cred că pământul e plat
asemeni unei scânduri groase,
că rădăcinile îl străbat
atârnând de ele-n gol, cranii şi oase,
că soarele nu răsare mereu în acelaşi loc
şi nici nu răsare acelaşi soare,
ci tot altul după noroc
mai mic sau mai mare."

O superbă poezie, *Cosmogonia sau cântec de leagăn*, leagă acest plan copilăresc de imensităţile astrale, ca la Eminescu ori Arghezi, cu deosebirea că „veghea gravidă de lucrurile lumii" este la Nichita Stănescu uşure, serafică, în registru minor:

„Să nu adormi. Spiritele stărilor de suflet
se dau în leagăn. Hei-ho –
pentru ninsoare, pentru gheaţă, pentru frig.

Să nu adormi. Lasă cerul deschis
până când vom desluşi desimea
stelelor unele-n altele,
fără nicio uşă, fără nicio fereastră."

Sunt din ce în ce mai multe metapoezii, construite ca nişte psihodrame, cu dialog şi personaje. Dar şi poezii în maniera unor *limerick*-uri,

pe jumătate glumețe, pe jumătate absurde, cu tiparul sfărâmat din care cuvintele ies în roiuri asociative dintre cele mai neașteptate, zburând, plutind, căzând sau lovindu-se unele de altele în cea mai deplină libertate. Primele anunță ciclul inițial din *În dulcele stil clasic* (1970), ultimele, pe cel care urmează. Volumul debutează cu câteva lungi poeme anxioase, între care *Moartea păsărilor* este o capodoperă: viziune hitchcockiană a unui univers saturat de păsări, de ouă sparte, de coji, de gălbenuș, de albuș și, totodată, o artă poetică puternică și bazată pe repetiții, inspirată de îndoială în vocația proprie:

„Ouăle se ciocnesc între ele în aer.
Plouă torențial. Norul de păsări smintit
se-ntețește aripă-n aripă,
Plouă înghesuit.
Se sparge în aer oul de ou.
Plouă cu albuș, cu gălbenuș.
Aerul se lipește de albuș, de gălbenuș,
de albuș, de gălbenuș.
Și începe să plouă cu aer
până când plouă cu tot aerul,
torențial, până când plouă cu tot aerul.

Îngerul
mereu își duce mâna la beregată.
mereu își duce mâna la beregată.

Coboară aerul, se scurge în canale
pe lângă țurloaiele îngerului,
se scurge-n canale
amestecat cu albușul
și tot gălbenușul.

Îngerul încearcă să respire,
să se respire,
dar gura îi este sudată
cu albuș – o dată, cu gălbenuș – o dată,
și mereu își duce mâna la beregată,
și mereu își duce mâna la beregată..."

Oul barbian îți dă întâlnire aici cu arhanghelii blagieni care au aripile frânte. În locul expansivelor anatomii poetice din *O viziune a sentimentelor*, iată o biologie deprimată, o frică de uzurpare lăuntrică, un instinct al timpului care macină totul între grele pietre de moară, iar în locul extazului gleznelor, tâmplelor și umerilor, a beției adolescentine a simțurilor, urechea înfundată cu ceara vârstei, ochiul orb al maturității întrebătoare și nesigure:

„Și dacă s-ar deschide deodată un ochi
chiar pe clanța pe care apeși?
Ai mai putea tu oare
să pui mâna pe privire?
Ai fi în stare tu să intri într-o vedere?
Ai putea tu să fii văzul meu?
Ai putea tu să fii – dacă dintr-o dată
s-ar deschide un ochi –
te miri cine știe unde,
te miri cine știe când?
Orbul de mine te întreabă
poți tu să fii vederea mea?"

Celălalt aspect din *În dulcele stil clasic* se referă la poezii de dragoste, madrigaluri, cântece trubadurești, într-o manieră extrem de liberă, ludică și ironic-sentimentală, care denotă o imensă inventivitate fonetică, morfologică, sintactică și, nu în ultimul rând, semantică:

„Scoate-mi pielea de pe mine
poate vrei o amforă,
poate vrei să bei dulbine
Doamnă Verde Camforă.

Poate că le este sete
ale dumneavoastră plete,
poate că vă sunt uscate
paișpele cel de carate.

Poate că vă este talpa
nepupată mult prea alba
și nesupt vă este sfârcul
și mult prea puțin – prea multul."

Nici una, nici alta din aceste două feluri de poezie nu are o urmare imediată în *Epica magna* (1978) şi în *Operele imperfecte* (1979), de care comentatorii au legat o schimbare la faţă definitivă a poetului. Nichita Stănescu trăieşte, în aceste cărţi, ca şi în altele din epocă, prin umbra sa. Cel mai supărător lucru este impresia de autopastişă, de repetare palidă a unor motive şi expresii. Cine nu-şi aminteşte de elogiul lui *A* din *Necuvintele*; „Cine eşti tu, A?/ tu, cea mai omenească şi/ cea mai absurdă literă!" Prima poezie din *Epica magna* este tot o *Descriere a lui A*, în versuri uneori inspirate („Templu al vântului, A/ rugarea trupurilor noastre fumegânde"), alteori cam silnice („Gândire devenită ungăt/ înzdrăvenind un mormânt"), dar, în fond, o reluare, ca şi *Căţărarea pe o rază*, a vechiului motiv („îl ştiţi voi pe A,/ murdarul de A, luminosul de A"), care denotă secarea imaginaţiei. *Pean* pare un duplicat al definiţiilor lirice din *Laus Ptolemaei*. Versurile de tot rele nu lipsesc: „O, tu, lună dezvirginată/ aruncă-ţi stele în spate". O aritmetică ce şi-a pierdut, prin supralicitare, orice savoare poetică, şi a cărei origine se află în *11 elegii* sau în *Dreptul la timp*, produce mostre de cugetare prozaică, la fel ca şi repetarea gnomelor din *Laus Ptolemaei*: „Este ceea ce este./ Legea este a totului, tot ceea ce este./ Îndepărtarea de lege se numeşte este./ Eroarea este îndepărtarea de eroare" etc. Versificarea transformă multe din aceste sentinţe, pe plaja cărora apa s-a retras definitiv, în simple nonsensuri. Iată o poezie care „cotcodăceşte" fără a mai face oul, vorba lui M. Sorescu (*Tuşer cu pianul pe scări*). Platitudinile sunt câteodată deficiente gramatical („pe foarte viguroasa greşeală a lor"). Modificarea de regim sufletesc este totuşi perceptibilă, mai ales în *Operele imperfecte*. Simbolul nu mai e Ptolemaeu, e Sisif. Un gust de zădărnicie pune stăpânire pe poet. Dar versurile rămân rele. Cu câte o excepţie, cum e *Tocirea*, capodoperă norocoasă în deşertul de cenuşă:

„Soldatul mărşăluia, mărşăluia,
mărşăluia,
până când
până la genunchi
piciorul
i se tocea, i se tocea
i se tocea
până când
trunchiul
până la coaste
i se tocea, i se tocea
i se tocea
până când
până la sprâncene orbea
orbea, orbea
până când
părul lui iarbă neagră era
iarbă neagră era, iarbă neagră era.
Un cal alb venea
şi o păştea
şi o păştea, şi o păştea.
I-ha-ha, i-ha
i-ha."

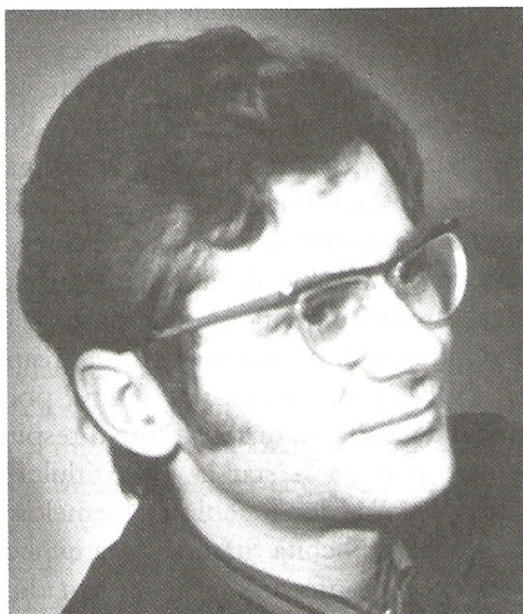
Noduri şi semne (1982) vine, în sfârşit, cu un ton cu adevărat nou, de care poetul e, de altfel, conştient, dovadă chiar prima poezie din carte, *Căutarea tonului* („Înger?/ înger.../ Nu, nu e bine!/ Vasăzică, de la început!/ înger?/ Nu, nu e bine înger!"). Cele mai multe poezii sunt elegii despre tristeţe, jale, moarte. Naivitatea voită, pe care o remarcam mai de mult, izbuteşte aici să producă exemple frapante de simplitate. Poezia e mai „banală" ca oricând, dar a câştigat în naturaleţe, în „sentiment", ceea ce a pierdut în complicaţie abstractă. Pe alocuri, ea începe să semene cu contrastele de alb şi negru ale lui Bacovia. Lumea e tăiată la mijloc, între întunecat şi luminos, între sus şi jos, între dreapta şi stânga. *Nodurile* şi *Semnele* sunt scurte, poemul nu se mai dezvoltă, pare spus dintr-o respiraţie. Ideea care pare să fi stat la baza titlului şi a grupării pe cele două serii a poemelor din volum (pe care Nichita Stănescu n-a explicat-o niciodată clar, conform obiceiului său de a-şi

metaforiza până la absurd propozițiile teoretice) este aceea că lumea are față și dos, nodurile indescifrabile de pe dos fiind lizibile pe față ca niște semne. Însă nu toate *Nodurile* sunt noduri, nici toate *Semnele* nu sunt semne la un Nichita Stănescu incapabil să se ia până la urmă în serios. Câteva dintre cele mai reușite poezii par neterminate, cu finaluri care par niște improvizații obosite. Chiar și așa, este o altă poezie în acest volum, lipsită poate de strălucirea din timpurile bune, dar mai dramatică, pe alocuri panicată, și, chiar dacă jucată în stil de psihodramă, extrem de simplă și totuși liric enigmatică:

„Ce faci acolo, m-a-ntrebat Daimonul
meu pe mine
ce faci tu acolo?
Capcane, nu vezi, eu fac capcane!
Lețuri pregătesc și lanțuri pregătesc,
nenumărate chei fără de lacăt!
Ce faci acolo?, m-a-ntrebat Daimonul
meu pe mine.
Precum ți-am zis, eu fac capcane,
pândesc un animal ca să se prindă-n ele!
Pândesc cu cheia mea un lacăt!
Aha, mi-a spus Daimonul, ești vânător,
știam.
Nu știi nimic, i-am răspuns,
eu n-am capcană pentru tine!"

Aici se încheie (căci abecedarul poetic pentru copii din *Carte de citire, carte de recitire* nu e decât o pastișă argheziană, iar articolele și interviurile sunt vorbărie goală) destinul unui poet excepțional și inegal, căruia editorii avizi de inedite i-au făcut mai degrabă un deserviciu. Nichita Stănescu nu este nici atât de verbios precum socotesc contestatarii săi (Gh. Grigurcu, M. Nițescu, Marin Mincu), nici atât de profund precum îl cred adulatorii. Dar este probabil cel mai original poet român de după al Doilea Război. Pecetea pe care el a pus-o pe poezia noastră este inefasabilă. Poetul cel mai ușor de recunoscut și mai greu de confundat dintre toți a creat o limbă poetică la fel de liberă și de încântătoare cum este zborul păsării în văzduh.

CEZAR BALTAG
(26 iulie 1939 – 26 mai 1997)



Cu o cotă înaltă spre sfârșitul anilor '60, eclipsată apoi de poezia unor colegi de generație mai originali ori doar mai norocoși, căzută în desuetudine odată cu optzecismul, lirica cultivată și sobră a lui Cezar Baltag a pendulat tot timpul între manierism și pitorescul folcloric de factură intelectuală. Ea și-a desăvârșit din vreme o mitologie și o muzicalitate proprie. Poetul este un stilist. Emoția stă la el sub șapte peceți de artă. Din folclorul autohton sau din credințe și eresuri orientale, a distilat la nesfârșit esențe. Nu e vorba atât de taine profunde, cât de proceduri magice. Mitologicalele lui Baltag țin de ritualitate. Limbajul are aură. Înțelesurile sfârâie ca tămâia în materia incantatorie a frazelor. Lirismul este solemn, vag, livresc și invocator. Pigmentul exotic